

BRUITAGE, MUSIQUE ET COMMENTAIRES AUX DÉBUTS DU CINÉMA

André Gaudreault
Université Laval

Comme on le sait déjà, la période du cinéma muet a été riche d'expériences diverses et très nombreuses mettant à contribution l'une des trois matières sonores de l'expression cinématographique (au sens de Metz): les bruits, la parole et la musique. Ce que l'on sait moins, ou que l'on omet trop souvent de prendre en considération, c'est l'importance tout à fait primordiale de ce phénomène: il est en effet des plus rares qu'une projection cinématographique, au temps du muet, se fût faite dans le silence complet. Il s'agira d'abord, ici, de rappeler l'importance des diverses expérimentations sonores aux débuts du cinéma (bruits, musique et parole) pour insister, dans un deuxième moment, sur le rôle et la signification d'une figure quasi légendaire du cinéma des premiers temps, mais qui a pourtant bel et bien existé: le bonimenteur (ou conférencier), véritable narrateur externe aux images, qui avait charge de commenter le film en cours de projection.

L'une des données fondamentales, mais trop souvent oubliée, du cinéma des premiers temps est que le spectacle filmique, même à cette époque, est presque toujours un spectacle audio-visuel, au même titre, par exemple, que le théâtre ou le cirque. Bien sûr, il est difficile aujourd'hui d'analyser avec assurance l'aspect sonore de cette forme de spectacle puisqu'il n'en reste que des traces dont la rareté et l'incomplétude sont les deux principales qualités. Le son n'en demeure pas moins une donnée fondamentale du cinéma muet, dont on doit tenir compte si l'on veut arriver à une appréhension globale du phénomène cinématographique. La différence essentielle entre le son de la période du muet et celui de la période du parlant est, à l'évidence, que le premier n'était, sauf exceptions, pas enregistré et était le fait d'une exécution unique et ponctuelle. Ce phénomène marqua profondément l'expérience spectatorielle de l'époque au sceau du direct et de l'aléatoire, ce qui en faisait une expérience tout à l'opposé de celle qui allait, après la "révolution du parlant", dominer le régime de consommation des images et des sons enregistrés. En effet, malgré sa croyance superficielle et momentanée au

présent de l'image et du son filmiques, le spectateur de cinéma sait que la prestation à laquelle il est exposé est en principe immuable d'une séance de projection à l'autre. Il sait que celui qui sera assis dans ce même siège, à la prochaine séance, partagera la même expérience que lui. Seul quelque incident technique en cabine de projection ou accident de parcours en salle, parmi les spectateurs, est susceptible de venir perturber le déroulement des événements auquel il assiste présentement. Tout (ou presque) a été prévu à partir d'un "ailleurs" qui est d'abord, en tout premier lieu, un "avant". Au cinéma, le spectateur reste donc toujours conscient qu'il n'est pas l'acteur d'une quelconque sorte de "happening", sauf si le film s'intitule *The Rocky Horror Picture Show*. La participation qu'on demande de lui est une participation certes active mais d'abord et avant tout psychique. Alors que, venons-y maintenant, l'aspect sonore du cinéma, pendant la période du muet, de par son caractère d'exécution unique et ré-actualisée à chaque spectacle, fonctionnait sur un tout autre mode. Comme le dit si bien Norman King, à cette époque l'exécution sonore

produisait des effets sur le cinéma que le son enregistré ne peut produire: un sentiment d'immédiateté et de participation. Le son "direct" actualisait les images et, s'associant à elles, rendait plus évident le caractère actuel du spectacle et du public¹.

Dans de telles conditions, au contraire de ce qui se produira à l'époque du parlant, l'"exécution" d'un film n'est pas qu'une simple *reconduction* d'un spectacle déjà mis en boîte ailleurs, avant. Et cette constatation vaut probablement pour la plus grande part des projections publiques entre 1895 et 1927, accompagnées qu'elles étaient soit d'une musique jouée sur place, soit parfois d'un bruitage ponctuel, soit encore, dans certains cas, de dialogues prononcés derrière l'écran par des acteurs en chair et en os, soit enfin, comme il fut assez fréquent avant 1910, par les commentaires d'un bonimenteur expliquant la ligne narrative du film ou, afin d'en mettre plein la vue et plein... l'écoute, brochant un discours à partir des images montrées. L'aspect sonore du cinéma dit muet était si pré-

sent à l'époque qu'il ne fait aucun doute que le spectateur était familier avec cette dimension. Les Histoires du cinéma regorgent d'exemples prouvant hors de tout doute que l'expérience filmique était aussi, à cette époque, une expérience sonore. À cet effet, la parole, de même que son enregistrement éventuel, était souvent privilégiée. Déjà, avant l'invention du Cinématographe Lumière, Edison et Dickson avaient fait quelques tentatives dans le but de synchroniser les images et les sons pour le kinétoscope. Georges Demeny, pour sa part, expérimenta avant la fin du siècle, ses fameux (auto-)portraits parlants nous le montrant en plan rapproché articulant pour la postérité les deux célèbres phrases: "Je vous aime" et "Vive la France". Et, on le sait, les "Phonoscènes" du Chronophone Gaumont allaient connaître une assez longue carrière à Paris entre 1906 et 1912.

Mais il ne faut pas oublier, outre ces exemples de sons précocement *enregistrés*, que le Cinématographe Lumière fut accompagné, dès les premières projections, de la musique d'un piano. Le silence trouble de l'écran était probablement ressenti, dès l'entrée du jeu, comme un manque².

Spectacle audio-visuel, le cinéma le fut donc dès le départ. Mais cette musique instrumentale, jouée en direct par un pianiste ou, assez souvent, par tout un orchestre, ne représente somme toute qu'une proportion minime des diverses voies explorées pour l'utilisation du son à cette époque. Il n'était en effet pas rare que l'on ait recours à la voix humaine chantante au début du siècle, avec entre autres les "Picture Songs" (chansons illustrées) qui présentent un intérêt tout particulier du fait qu'elles ont recours à la voix humaine en direct, juxtaposée à des images en différé. Ces "picture songs" étaient des bandes filmiques accompagnées d'une chanson exécutée en salle par des artistes invités (qui, assez souvent semble-t-il, faisaient leur prestation cachés derrière l'écran)³. Il s'agissait là d'un numéro fort apprécié, en Amérique du Nord par exemple, dans les vaudevilles et autres théâtres de variétés qui furent les premiers endroits où le film, que l'on présentait entre deux *autres* numéros, était accueilli de façon régulière.

Autre genre à mettre à contribution la voix au cinéma "muet": le film joué par des comédiens installés derrière l'écran et s'échangeant les réparties, en synchronisme (relativement approximatif, forcément) avec l'image⁴. Cette expérience devait être assez généralisée en 1908 puisque trois compagnies au moins s'offraient à fournir des acteurs spécialisés pour "jouer" les films, derrière l'écran⁵.

De telles expériences, assez fréquentes, en plus de tentatives nombreuses de synchronisation du son enregistré et de la présence quasi constante du piano ou de l'orchestre, montrent bien que l'aspect sonore

du film est de la toute première importance tout au long de la période du muet. Encore en 1927, à une époque où il était sur le point de devenir "parlant et chantant" avec *The Jazz Singer*, le cinéma allait connaître, avec le Napoléon d'Abel Gance, une expérience de sonorisation en direct qui n'était probablement que la répétition, certes plus grandiose, d'un phénomène alors assez fréquent. En effet, lors de la première du film, qui eut lieu en avril 1927 à l'Opéra de Paris, un acteur derrière l'écran et tout un chœur joignirent leurs efforts à la débandade des images du cinéaste visionnaire pour transporter et émouvoir le spectateur à un registre que ne saurait prétendre atteindre la partition récente de Carmine Coppola, composée pour la ré-édition du film. En effet, lors de cette première, au point où le récit montre Napoléon haranguant l'armée d'Italie au Camp d'Albenga, un acteur disait le discours prononcé par l'Empereur. Selon Norman King, qui rapporte le fait:

Le discours fut rendu dans son entité, à l'image et dans la salle, produisant un effet totalement différent de celui auquel on a affaire aujourd'hui. Et, au moment où l'armée se met en branle dans le triptyque final, le rythme des images épouse celui de la chanson intitulée *Auprès de ma blonde* qu'entonnent les soldats à l'image et que chante le chœur présent dans la salle⁶.

De telles prestations, proprement spectaculaires, ont une histoire difficile à faire parce que, au contraire des images qu'elles accompagnaient, elles n'ont laissé que peu de traces. Tel est le cas d'ailleurs de la figure du bonimenteur dont on vient à peine de découvrir l'importance capitale. En effet, la présence du bonimenteur entre 1895 et 1910 est désormais attestée et, même s'il est difficile d'établir avec exactitude la fréquence de son emploi, on sait maintenant qu'il ne faut pas négliger d'en tenir compte dans le nouvel examen que l'on fait, depuis peu, de cette période cruciale.

Comme il s'agit d'un phénomène qui, jusqu'à tout récemment, a été méconnu et négligé, nous croyons qu'il vaut la peine de s'arrêter sur la prestation du bonimenteur et de l'interroger sous divers angles, d'autant plus que, selon notre perspective, on pourra ainsi parvenir à une meilleure compréhension des mécanismes narratifs à l'oeuvre dans les films. Il est en effet tout à fait éclairant de comprendre pourquoi les exploitants du cinéma des débuts eurent recours à ce narrateur externe aux images, à ce commentateur en *voice-over*, mi-visualisé, mi-acousmatique, pour reprendre les termes proposés par Michel Chion⁷.

Il importe en tout premier lieu de faire remarquer que l'usage du bonimenteur (ou commentateur, ou conférencier) au cinéma est issu en droite ligne de la lanterne magique. En fait, il faut admettre que le cinéma est venu s'inscrire, en une sorte de prolongement, dans une tradition d'utilisation de l'écran à des fins le

plus souvent narratives. Or, il faut le faire remarquer, la narrativité des histoires racontées par les montreurs de lanterne magique était en fait beaucoup plus redevable à la prestation du présentateur-bonimenteur, du conférencier, qui faisait office de narrateur, de raconteur, qu'à la suite d'images, peu nombreuses et immobiles, présentées par les plaques successives. Vu leur nombre relativement restreint (le plus souvent, pas plus d'une douzaine) et vu surtout l'absence de mouvement, la narrativité qui se dégageait de la seule succession des plaques était très faible et sûrement très peu lisible: les ellipses nombreuses et abruptes produisaient assurément un effet de discontinuité très perturbateur. C'est la raison pour laquelle il nous apparaît plus juste de considérer les projections de lanterne magique comme des récits oraux, agrémentés d'illustrations sur écran. En effet, le texte oral prime sur les plaques, malgré leur aspect proprement "spectaculaire" (au sens étymologique du terme), ce qui se conçoit très bien cependant⁸. En effet, si l'on veut raconter une histoire, il faut avoir recours à l'un des deux modes fondamentaux de la communication narrative que sont la narration et ce que nous avons appelé la monstration⁹. Pour raconter une histoire, il faut soit *narrer* les différents événements qui la constituent (narration), soit les *montrer* (monstration). Or la lanterne magique joute les deux expériences, en raison surtout de la déficience narrative des images fixes, à l'intérieur desquelles les personnages n'ont aucune apparence d'autonomie, dues leur immobilité et aussi, bien sûr, leur mutité. Au théâtre, par exemple, la monstration fonctionne au contraire à plein régime (et l'on n'a pas besoin de recourir à une narration qu'on y superposerait): les personnages sont en effet "agissants" et "parlants". Ce sont ces personnages qui, par leur prestation (leur jeu), racontent l'histoire en la vivant, là, devant soi. La nécessité de l'intervention d'un bonimenteur ne se fait pas sentir.

Or le cinématographe, qui a justement pris comme modèle à la fois la lanterne magique et le théâtre, se situe précisément entre eux deux: au-delà du spectacle de lanterne magique (les personnages du cinéma, plus "réels", y sont "agissants" comme au théâtre) et en deçà du spectacle théâtral (les personnages du cinéma, moins "réels", n'y sont pas "parlants", tout comme c'est le cas pour la lanterne magique). Cette privation de la parole fait de la monstration des débuts du cinéma une monstration rapidement sentie, là aussi, comme déficiente. C'est probablement ce qui explique cette forme véritablement hybride du spectacle cinématographique des premières années du cinéma qui, par le mouvement inhérent aux images, emprunte au théâtre ses personnages "agissants", mais conserve, de la lanterne magique, le bonimenteur qui supplée au vide laissé par l'impossibilité de faire entendre la parole de ces personnages.

Ce recours au bonimenteur s'est fait par intermit-

tence entre 1895 et 1910. Chose certaine, c'est qu'il ne fut jamais une figure obligée dans toutes les salles de cinéma, même au temps des périodes où il fut très en vogue. Ce qui n'allait pas sans causer de problèmes: certains films étaient, en effet, expressément produits pour être compris avec l'aide de la voix extra- ou méta-diégétique du bonimenteur¹⁰. Mais quel était au juste le rôle du bonimenteur, pourquoi requièrait-on ses services?

Pour être en mesure de répondre adéquatement à une telle question, il faut d'abord mentionner que le bonimenteur était requis pour résoudre certains problèmes de lisibilité. Jusque vers 1901, la nécessité d'avoir recours à lui pour bien comprendre l'histoire racontée n'était pas très grande, puisque la plupart des films étaient relativement simples et assez facilement lisibles. Ils étaient pour leur plus grande part en un seul plan et ne prétendaient le plus souvent qu'au seul plaisir de l'oeil: les récits avaient peu d'envergure et la lecture se faisait autant à partir des paramètres topologiques que chronologiques. Il s'agissait alors pour le spectateur de voir, de regarder et pour cela, il n'avait pas besoin d'un bonimenteur-adjuvant. Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'il n'y ait pas eu de bonimenteur durant cette période, loin de là. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque, l'exploitant était le seul responsable des spectacles qu'il montait (de l'ordre des films montrés, de la musique jouée dans la salle, de l'éventuel mélange multi-media): une partie de son travail consistait, dans certains cas, à faire la réclame à l'extérieur de la salle dans le but d'y attirer, comme un véritable aboyeur public, le plus grand nombre possible de spectateurs (surtout qu'à cette époque, il y avait très peu de salles fixes et permanentes, donc très peu d'habitudes de fréquentation). Il lui était loisible de continuer son boniment au-delà du début de la séance de projection et de se transformer, comme si de rien n'était, en bonimenteur-conférencier, en commentateur, dans le but, cette fois-ci, d'entretenir (*entertain-ment*) et de soutenir l'intérêt de son public.

Mais à partir de 1902, les films allongent, les histoires se complexifient et, surtout, les plans se multiplient. En effet, avec l'arrivée des films à plusieurs plans (qui étaient en très petit nombre avant cette date), la continuité narrative (assez aisément obtenue par cette instance responsable du récit en un seul plan que nous avons appelé ailleurs le monstateur) se voit menacée: chaque hiatus de caméra permet des hiatus spatiaux ou temporels, creuse des trous dans le fil narratif et laisse place à l'interprétation, quand ce n'est pas à l'incompréhension. D'où les difficultés à produire un récit clair et intelligible, tant que le montage sera balbutiant, tant que l'on n'aura pas recours à cette instance responsable de la mise en ordre des plans, le narrateur, qui, pour reprendre les termes de Tom Gunning, ne fait, jusqu'aux environs de 1910, que des apparitions "... sporadiques (et n'est qu') un spectre occasionnel plutôt qu'une présence unifiée"¹¹.

Entre-temps, pour assurer une certaine continuité entre les plans et permettre au spectateur de saisir le sens de ce qui se produit par à-coups (hiatus de caméra) sur l'écran, il n'y a que deux solutions possibles: confier à la voix narrative du bonimenteur la direction du récit ou, alors, avoir recours aux intertitres qui, incidemment, font leur apparition en 1903.

Comme les personnages du film sont sans voix (à travers leurs dialogues, le spectateur pourrait se donner quelques guides et références pour saisir ce qui se produit dans l'univers diégétique), comme les films allongent et se complexifient, on sent le besoin d'avoir recours à un *narrateur*. Et ce narrateur, avant que ne soient développées les facultés narratives du *montage*, effectuera son travail de narration par le truchement de la *parole*, du langage articulé, soit sous forme scripturale (les intertitres), soit sous forme orale (le bonimenteur).

Cette nécessité du recours à une voix narrative extérieure aux images du film, il semble qu'on l'ait ressentie par deux fois, à deux moments distincts avant 1910. D'abord entre 1902 et 1904 pour les raisons que nous venons d'invoquer. Puis, vers 1908, à la faveur d'une série de transformations importantes que connaissait l'industrie cinématographique du temps. Entre ces deux pôles, le besoin du bonimenteur (qui n'est sûrement jamais disparu complètement) se faisait sentir de façon beaucoup moins pressante¹². En effet, c'est à partir de 1904 que commence à se développer une forme de montage très simple (la juxtaposition syntagmatique de plans joints par des raccords de proximité spatiale et temporelle) permettant de rendre de façon tout à fait claire une des formes narratives qui commença alors à connaître ses heures de gloire: la course-poursuite. En raison d'une thématique qui suppose le déplacement relativement linéaire de deux ensembles actantiels (poursuivants et poursuivis), ce très populaire genre, en plus de permettre un certain développement de la pensée "montagiste", rendait possible un certain apprentissage des raccords mentaux à effectuer pour lier deux plans séparés par un certain hiatus spatio-temporel. Quoi qu'il en soit, la plupart des poursuites tournées entre 1904 et 1907 étaient très simples à comprendre et pouvaient sans problème se passer d'une voix narrative extérieure, par intertitres ou bonimenteur interposés. On peut présumer que la vogue grandissante que ce genre a connue, entre 1904 et 1907, s'est faite simultanément au déclin progressif de la figure du bonimenteur.

Mais, à partir de 1908, l'industrie cinématographique, on le sait, subit une profonde mutation dont une des principales manifestations est cet appel au public bourgeois et petit-bourgeois qui avait jusque-là toujours boudé les salles obscures où l'on présentait, selon les classes aisées, un divertissement d'ilotes. Cette volonté avouée de renouvellement des publics eut une série

de conséquences qu'il nous est impossible d'analyser en profondeur ici. Cependant, il est évident que cette volonté de "rehaussement" du public ne pouvait aller sans un "rehaussement" des sujets. C'est ce qui explique le recours systématique, à partir de cette époque, à certaines valeurs sûres de la littérature et du théâtre, dont le Film d'Art, en France, constitue l'une des premières manifestations. Mais la série d'adaptations systématiques des grandes oeuvres littéraires n'alla pas sans problème puisque, comme l'écrit Tom Gunning,

(...) cette (nouvelle) ambition fut la cause, en même temps, d'une crise du récit filmique: le public mis en contact avec ces adaptations d'oeuvres verbales présentées sans les son les trouva incompréhensibles¹³.

Il faut ajouter à cela que, adaptation ou non, le récit filmique commence à prendre une certaine expansion (au point de vue de la durée notamment) et à faire preuve d'une complexité grandissante. Les cinéastes prennent certaines libertés et produisent des récits beaucoup plus difficiles à comprendre. En 1908 et 1909, il est d'ailleurs fréquent de voir, dans les journaux corporatifs, des lettres de lecteurs ou des articles de critiques se plaignant de l'illisibilité complète de certains films, ou encore, de la difficulté de lecture de plusieurs autres. Déjà en septembre 1906, le *Views and Films Index* avait pris une position très nette là-dessus, dans un véritable réquisitoire intitulé "Les films: pour ceux qui les voient, pas pour ceux qui les font":

Les manufacturiers devraient produire des films qui peuvent être facilement compris par le public. Il ne suffit pas que ceux qui les fabriquent en comprennent l'intrigue — les films sont faits pour le public¹⁴.

Lorsqu'on prend connaissance, ensuite, d'un important article écrit par Van C. Lee, dans le *Moving Picture World* de février 1908, par lequel l'auteur affirme, le plus sérieusement du monde, qu'un seul film sur cinquante était à l'époque compris adéquatement par le spectateur à moins qu'il n'ait été l'objet d'une explication de la part d'un bonimenteur avant ou pendant la projection, on peut facilement s'imaginer que l'un des principaux efforts des producteurs, à partir de cette époque, fut d'encourager les cinéastes du temps à trouver un moyen de produire des récits ambitieux qui puissent se passer de cet adjuvant certes utile mais combien encombrant qu'était le bonimenteur. Il y avait bien une solution autre que le recours à la voix du bonimenteur pour rendre les récits intelligibles: c'était de reporter ses commentaires éventuels, en les résumant au possible, sur des cartons et d'émailler le récit filmique de nombreux intertitres. Si cette solution avait l'avantage d'uniformiser la narration extérieure et, surtout, de redonner au producteur le contrôle total de l'oeuvre (qui avait été laissé trop longtemps entre les mains de l'exploitant), elle n'en comportait pas moins des inconvénients qui la rendaient insuffisante. En effet, pour être véritablement efficace, cette méthode pouvait

nécessiter l'intervention fréquente d'un carton ("à tous les endroits où une explication est nécessaire", comme le réclamait un exploitant de l'Iowa, dans le même numéro du *Moving Picture World*¹⁵), ce qui suscitait de la part des intéressés deux objections majeures: les intertitres augmentaient de manière très sensible le prix des films et avaient le défaut d'interrompre la continuité du flux des images.

Finalement, la solution qui vint à primer sur toutes les autres, telle que nous l'enseigne l'histoire du cinéma, c'est l'intégration, dans la bande-images même, du narrateur. En effet, à partir de 1908, commence le travail de David Wark Griffith en vue de mettre en place un narrateur n'ayant désormais plus besoin de la voix humaine pour assurer sa voix narrative et réussissant, par le montage, à s'immiscer entre les images pour les présenter, les ordonner, les commenter même. Comme l'écrit Tom Gunning:

L'apparition de ce que nous avons appelé le narrateur fournit au film l'équivalent interne du bonimenteur. (...) Toutefois, ce narrateur n'est plus situé hors-champ mais il est au contraire absorbé par les images mêmes et par la façon dont elles sont jointes les unes aux autres. Le narrateur semble "lire" les images au spectateur au même moment où il les lui présente. Le narrateur est invisible, ne révélant sa présence que par la manière dont il révèle les images sur l'écran¹⁶.

C'est par l'entremise de cette transformation que les images animées au cinématographe ont pu "décoller" de la *diégésis* mimétique (corollaire de la monstration) à laquelle elles semblaient astreintes, et accéder au domaine de la *diégésis* non mimétique (corollaire de la narration). Et c'est dans le même mouvement, celui qui a vu le narrateur-bonimenteur se faire aspirer par le phénomène même qu'il commentait à distance, que le spectateur a pu finalement espérer pouvoir lui aussi entrer, à son tour, dans la fiction¹⁷.

NOTES

1. Norman King, "The Sound of Silents", *Screen*, Vol. 25, no 3, Mai-Juin 1984, p. 15 (notre traduction). Ici, comme ailleurs dans cet article, nous avons choisi l'expression "son direct" pour rendre le sens de "live sound". À ne pas confondre, bien sûr, avec la prise de son en direct.
2. Du moins dans le cadre des projections publiques payantes qui faisaient entrer le cinéma dans la catégorie des spectacles: il est en effet tout à fait improbable que les toutes premières projections des films Lumière, qui eurent lieu dans des cercles scientifiques restreints, aient été accompagnées de musique.
3. Exemple du genre: *The Astor Tramp* (Edison, 1899). À remarquer que l'on filmait aussi, à l'époque, des adaptations d'opéra (ainsi la première version de *Parsifal*, produite chez Edison, date-t-elle de 1904), des spectacles musicaux en tournée ou des chanteurs populaires.
4. Exemple du genre: *College Chums* réalisé chez Edison par Edwin S. Porter, en novembre 1907.
5. Charles Musser, "The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation", *Framework*, Nos 22/23, Automne 83, p. 8.
6. Norman King, article cité, p. 11. Notre traduction.
7. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.
8. Pour en avoir un bon exemple, on peut se reporter à la série de plaques et aux textes des commentaires du récit pour lanterne magique intitulé *Bob the Fireman* reproduit par Charles Musser, à la fin de son article "Les débuts d'Edwin S. Porter", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, no 29, hiver 1979, pp. 147-151.
9. Voir notre thèse (non-publiée): *Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique: prolégomènes à une théorie narratologique du cinéma*, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1983. Voir aussi "Film, récit, narration: le ciné-

ma des frères Lumière", *Iris*, vol. II, no 1, 1er semestre 1984, pp. 61-70, "Narration et monstration, au cinéma", *Hors Cadre*, vol. II, Université de Paris VIII, avril 1984, pp. 87-98 et "Histoire et discours au cinéma", *Le Cinéma: théorie et discours*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Collection "Les Dossiers de la Cinémathèque", no 12, mars 1984, pp. 43-46.

10. Selon Martin Sopocy, ce serait notamment le cas de la plupart des films de James Williamson. Voir "James Williamson, 1908: Crisis within a Crisis" à paraître dans *Cinema Journal*.
11. Tom Gunning, *Early Development of Film Narrative: D. W. Griffith's First Films at Biograph (1908-1909)*, thèse de doctorat en préparation, New York University, p. 34 (pagination provisoire). Notre traduction.
12. D'autant plus que, comme le précise David Levy: "Avec l'arrivée de l'ère du nickelodeon, se fait sentir la nécessité d'une modification majeure (...) qui exigeait la production d'un récit indépendant du bonimenteur basé sur une codification plus stricte des conventions spatio-temporelles et un agencement séquentiel plus serré des détails visuels importants". Voir Edwin S. Porter and the Origins of the American Narrative Film, 1894-1907, thèse de doctorat (non-publiée), Université McGill, 1983, pp. 333-334. Notre traduction.
13. Tom Gunning, op. cit., p. 117. Notre traduction. C'est nous qui soulignons.
14. *Views and Films Index*, septembre 1906, p. 10. Cité par Charles Musser in "The Nickelodeon Era Begins...", op. cit., p. 6. Notre traduction.
15. Cité par Martin Sopocy, article cité, p. 20. Notre traduction.
16. Tom Gunning, op. cit., pp. 199-200. Notre traduction.
17. Paraphrase du titre d'un article de Roger Odin, "L'entrée du spectateur dans la fiction", *Théorie du film*, sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.